

UNA POESÍA TRISTE Y DULCE

A propósito de Trilce, de César Vallejo

Carla M.^a Juan Beneyto

Un presidio vital

Para muchos, por fortuna, los primeros rayos de sol que despuntan por entre las montañas son el anuncio de un nuevo comienzo, de una oportunidad renovada. Para otros, sin embargo, son solo la antesala de la pesadumbre, y es que no hay sol que ilumine lo suficiente, ni arreboladas que enrojeczan las nubes, cuando un color plomizo ha colonizado el cielo. Hay mujeres que sienten su hogar como un yugo que constriñe sus almas, que les grita la urgencia y la imposibilidad de escapar. Hay familias que buscan exasperadamente un porqué mientras dejan caer las flores sobre la lápida y se ahogan en un aguacero de lágrimas ásperas. Hay pacientes de hospital para quienes cada grano del reloj de arena es un anzuelo para el temor, un tiempo paralizado en que las horas dejaron de contar. Hay personas que viven el amor como una cárcel con las ventanas y las puertas abiertas, como una jaula sin barrotes. El dolor inamovible, el desconsuelo irreversible, son esas grietas profundas que no se pueden reparar. Tampoco disimular. Se llevan a la vista, se convive con ellas. Si algo une y humaniza es ese dolor y la común sensación de que la vida, a veces, puede convertirse en una cárcel.

Leer *Trilce* (1922) es ingresar de lleno en ese presidio vital acotado por cuatro paredes. Es sentir cómo la humedad de la celda nos atraviesa los poros hasta entumecer nuestras articulaciones, cómo el frío nos va calando los huesos. *Trilce* incomoda a sus lectores y, al mismo tiempo, les hace —nos hace— sentir rabiosamente vivos. Aunque brota de una experiencia estrictamente personal, traspasa las fronteras de lo localizable en el espacio y en el tiempo para encaramarse al Olimpo de la poesía imperecedera. A través de esa evocación ecuménica, que le permite tratar con maestría sentimientos universales, en sus versos se halla la antecámara de la poesía actual.

Nos encontramos en el contexto de los postreros escarceos vanguardistas. En un tiempo en que las experimentaciones formales empiezan a perder su brillantez, los poetas dejan paulatinamente de interesarse por hallar “la clave del eterfinifrete” y tratan, en cambio, de que el creador “goce o padezca allí una vida en que las nuevas relaciones y ritmos de las cosas se han hecho sangre, célula, algo, en fin, que ha sido incorporado vitalmente en la sensibilidad” (Vallejo, 1926). La estridencia y la provocación comienzan a alejarse, y el arte flagrantemente deshumanizado experimenta un proceso de progresiva rehumanización. Se asiste así al deceso de la poesía experimental y al alumbramiento de la poesía experiencial, en cuyo epicentro se encuentra, ineludiblemente, Vallejo, cuya poesía, tempranamente tildada de anómala, acabó por abrir sendas que se impondrían en numerosos autores y formas literarias.

“Poeta de poesía arrugada, difícil al tacto como piel selvática, pero poesía grandiosa, de dimensiones sobrehumanas” (Neruda, 1974: 75): así definía su amigo y compañero Pablo Neruda la poesía de Vallejo. Quizás por esa cualidad sobrecogedoramente humana, sus versos están tan cercanos a la sensibilidad del lector actual. Desbordada por la fuerza

de su contenido y por la robustez de su expresión, la poesía de Vallejo es abrupta y frecuentemente críptica, en ocasiones desazonante hasta la irritación, pero siempre consigue envolver y conmover al lector en una suerte de fascinación incómoda (Sainz de Medrano, 1989: 261). A pesar de su diversidad, todas sus obras están unidas por el afán de convertir la literatura en lugar en que se encuentren la subjetividad de quien escribe y la de quien lee. En ninguna se da ello con la radicalidad con que lo hace en la colosal y sobrecogedora *Trilce*, considerada su obra capital. Dada la multiplicidad temática y la densidad de significados de cada poema, restringiré esta incursión en el poeta a una selección de cuatro poemas, cuyo comentario me permitirá extraer algunas conclusiones extrapolables a la obra en su conjunto y sustanciar determinadas aportaciones del poeta a la poesía contemporánea. Al cabo, este acercamiento pretende responder a alguna esquina de la cuestión siguiente: ¿qué hace de *Trilce* una de las obras más grandiosas de la poesía escrita en lengua castellana?

A solo cuatro años de su primera obra, *Los heraldos negros* (1918), *Trilce* encarna una metamorfosis radical en la trayectoria de Vallejo. Nada se puede comparar a este poemario: es una obra visceral, intensamente humana y que entraña un universo de significados de una densidad perturbadora, al tiempo que instituye un lenguaje poético insólito y genuinamente idiosincrásico. Ciertamente enigmático desde el mismo título —bien puede ser el apócope de “triste” y “dulce”, la transliteración del número 77, la referencia a su primer precio de venta por tres soles peruanos... (Bravo, 2000)—, *Trilce* está compuesto por setenta y siete poemas sin título, constituyendo así una unidad orgánica que brota de la misma experiencia diseccionada, que se va modulando y modificando desde un penetrante calado experiencial y expresivo. En los años de su escritura, la fatalidad se ha cernido sobre el poeta: la muerte de su madre, un fracaso amoroso y la atribulada sensación de ser rechazado por los círculos intelectuales son algunas de las losas que caen sobre él. Sin embargo, el acicate determinante para la concepción de *Trilce* fue el paso del poeta por la cárcel de Trujillo. Arrumbada su libertad en un rincón, como un objeto perdido, la escritura se erige en el único recodo libre de las garras de su enemigo. Vallejo transita entre la exasperante angustia y la tenue esperanza, y parece que por momentos se entrega a la resignación, abrazándose a sus recuerdos y ensueños de niñez con tal de hacer frente a los miedos que por momentos lo arrollan. Sus esperanzas, sin embargo, sucumben en cuanto la inmundicia de la celda vuelve ante sus ojos, una vez regresados de su ensoñación, como la prueba apodíctica de su orfandad. La grandeza poética de los versos hace que estos no se queden en espejo de una anécdota, sino que, traspasando las barreras de lo decible, se erijan en testimonio expresivo de una experiencia profunda y universalizable.

Así como Vallejo oscila entre la sensación de opresión y la de libertad, sus poemas lo hacen entre lo inteligible y lo críptico. Una primera lectura del libro propicia la identificación de dos tipos de poemas: aquellos en que resulta relativamente fácil espigar una anécdota, casi siempre relacionada con su infancia, su familia y el amor, y aquellos otros en los que el sentido se oscurece y transita por los caminos de lo inescrutable y lo hermético, ayudado por una metaforización libérrima y un lenguaje desarticulado. Esto último, lejos de constituir un ejercicio de abstracción vanguardista, contribuye a la desazón que dimana de la convicción del absurdo y del malestar humano: “Hay en este libro un acervo de ternura y humanitarismo, una esperanzadora tensión, una lucha por

escapar de ese calabozo, real y simbólico a la vez, que le da una complejidad superior a su contenido” (Sainz de Medrano, 1989: 266).

Sintetizadas las líneas generales de la obra, procederemos a escrutar cuatro de sus poemas —III, XII, XXX, XVIII—, a fin de extraer conclusiones extrapolables al conjunto poético.

III

*Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.*

Madre dijo que no demoraría.

*Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.*

*Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.*

*Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.*

*Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.*

Este puede constituir un paradigma del grupo de poemas en que las experiencias vitales se muestran más descifrables. En él utiliza Vallejo la escritura como refugio y medio de evasión, pero, en contraposición a los primeros vanguardistas, no urde universos celestes ni se evade por medio de elucubraciones en los confines de lo abstracto, sino que se adentra en un territorio tan intensamente humano y universal como íntimo y particular: los recuerdos de infancia. Con resonancias que recuerdan al poema “A mi hermano Miguel”, Vallejo pone fondo y forma al servicio de la evocación de la infancia perdida como el más acendrado símbolo de la carencia y del desamparo.

En el poema parecen alternar dos voces. La primera, más adulta, serviría para insertar reflexiones de madurez y se materializa en rasgos lingüísticos tales como el uso de “madre” en lugar de “mamá” (vv. 5, 14), o en metáforas que aluden al dolor —“por donde / acaban de pasar gangueando sus memorias / dobladoras penas” (vv. 7-9)— y en críticas a la apatía de los adultos, que han perdido algo tan valioso como la inocencia infantil —“Aguardemos así, obedientes y sin más / remedio, la vuelta, el desagravio / de los mayores siempre delanteros / dejándonos en casa a los pequeños (vv. 21-24)—. La segunda voz es la propia de la ingenuidad de un niño. El recurso en cuestión se corresponde con lo que Neale-Silva (1975: 538) denomina “puerilización poética”, y se exterioriza en los ecos del lenguaje coloquial y del lenguaje expresivo que se hacen patentes: “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?” (vv. 1-2), “Vamos viendo / los barcos ¡el mío es más bonito de todos!” (vv. 15-16), “todo el santo día” (v. 17), “No me vayan a haber dejado solo” (v. 29), “Aguedita, Nativa, Miguel?” (v. 27); y también en giros propios del habla peruana: “Mejor estemos aquí no más” (v. 13), “Ya no tengamos pena” (v. 15).

A través de este registro infantil, fundamental en la conformación creativa del poema, Vallejo nos transporta a un mundo de dicha y de candidez junto a sus hermanos, en el que el día está íntegramente reservado a los juegos y siempre hay dulces para el mañana. El conocimiento de las circunstancias en que escribe nos proporciona la clave de la significación: una tribulación derivada del hecho de que el mundo familiar de Vallejo es pretérito, y la remembranza de su puericia evidencia su irrecuperabilidad y la ausencia irremediable de las personas que con él la vivieron. En este sentido, la evocación de la infancia, que en primera instancia podría sugerir una añoranza a caballo entre lo dulce y lo triste, en las circunstancias vitales de Vallejo se revela como el trasluz de su desamparo y orfandad. Observadas desde la distancia y con la actitud melancólica hacia un mundo ya perdido, incluso las imágenes de alegría revierten inevitablemente en amargura (López, 2012: 15).

Esto es lo que se concreta hacia el final del poema, que verbaliza una vuelta a la realidad o el fin del sueño en que el poeta se había mecido en los versos anteriores: “Aguedita, Nativa, Miguel? / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo, / y el único recluso sea yo” (vv. 27-30). Vallejo sondea zozobranante la oscuridad, llama a sus hermanos. Por respuesta recibe, sin embargo, un silencio consternador: sus hermanos no pueden responderle porque ya no están junto a él, que se halla solo y encerrado entre cuatro paredes. La boyante esfera de la infancia ha dado paso, con la toma de conciencia de la realidad circundante, a la celda inmundada, y la palabra con que se cierra el poema es el más palmario espejo de la orfandad: “yo”.

XII

*Escapo de una finta, peluza a peluza.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.*

*Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.*

*Incertidumbre. Talones que no giran.
Carilla en nudo, fabrida
cinco espinas por un lado
y cinco por el otro: Chit! Ya sale.*

La lectura del poema XII nos permite cerciorarnos enseguida de que pertenece a ese grupo de composiciones en que el autor ensortija el lenguaje para encauzar una travesía hermética, donde la libertad métrica se entrevera con la ruptura de los códigos sintácticos habituales, apoyándose en una serie de enumeraciones caóticas que solo aparentemente carecen de sentido. Resulta inevitable, en una primera aproximación, vincular el poema con los ejercicios de abstracción altazorianos, en que las palabras brotaban indómitamente como notas musicales. Sin embargo, la poesía vallejiana está pretendidamente alejada de los malabarismos virtuosos de ningún *ismo*, como se evidencia en una lectura más reposada.

El lector se siente al pronto incapaz de desembrollar un mensaje de tal opacidad, pues a Vallejo “la realidad no lo constriñe, puede recomponerla mediante el libre flujo de su imaginación, de su sensibilidad, hasta concertar un nuevo orden puramente poético” (Yurkievich, 1971: 19). Sin embargo, en su interior ve nacer unas sensaciones primarias: en este caso, sensación de denuedo y de una incipiente espera cuya intranquilidad desemboca, hacia el final del poema, en un inefable estupor. Partiendo de estas corazonadas interpretativas, podemos tratar de esclarecer lo que el poeta transmite.

Este poema ha suscitado las más variadas y desenvueltas exégesis. Hay quienes lo conciben como dechado de una visión caleidoscópica de la realidad en que los diversos elementos mentados quedan inconexos y es justamente el sentimiento de incertidumbre el que salva al poema de la incoherencia (Ferrari, 1972: 249-251); otros lo entienden como una alegoría sobre los comienzos de la existencia a través de fenómenos naturales (Neale-Silva, 1975, 551-555), o incluso como expresión de la contraposición entre cielo y tierra (Buxó, 1982: 65). Todas estas interpretaciones, y otras tantas, son consecuencia de una libertad estética que permite al lenguaje desbordar su propia referencialidad, aun cuando construye sobre ella sus versiones. De ahí que una metodología de la lectura de *Trilce* se imponga como la estrategia interpretativa de varios equilibrios, tentativas y precisiones (Ortega, 2018: 86).

Sin pretensión de desmerecer las interpretaciones citadas —principalmente porque la poesía de Vallejo, al allanar las barreras de lo anecdótico, posibilita inusitadas lecturas—,

concuero especialmente con las apreciaciones de Iberico: “Quizá el poeta quería reflejar en estos versos la dificultad trágica del esfuerzo poético muchas veces frustrado y que cuando se logra es al precio de un desgarramiento íntimo” (1963: 33). A menudo, Vallejo aborda el lenguaje como un objeto candente que no pudiera poseer sin enfrascarse antes en una intrincada batalla, que finalmente logra vencer haciendo de él un trebejo a su entera disposición. Es esto lo que sucede aquí.

Los tres primeros versos nos trasladan a un estado de desasosegada vigilia. Pareciera que Vallejo está huyendo de algo, de un proyectil que no sabe dónde va a caer, lo que desencadena en él una enojosa incertidumbre y una persistente sensación de amenaza. Ese proyectil con destino indescifrable bien podría constituir una metáfora del acto creativo, especialmente si consideramos el cariz frustrante que para Vallejo en ocasiones adquiría —“Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo; / no hay cifra hablada que no sea suma, / no hay pirámide escrita, sin cogollo” (1959: 36)—. Si nos trasladamos a la siguiente serie de versos, el “chasquido de moscón que muere / a mitad de su vuelo y cae a tierra” (vv. 4-5) podría representar las esperanzas depositadas en el producto poético que se desmoronan en mitad de su trayectoria.

Sigue la vacilante incertidumbre en la última serie de versos, pero, inusitadamente y tras tanta refriega, parece que esa “carilla en nudo”, esa página vacía y albicante que se ha anclado a su escritorio, fabrica cinco espinas por un lado y cinco por el otro, como el rosal que brota con la primavera. La primera versión del poema constaba de diez versos (Ortega, 2018: 83), a los que representarían estas diez espinas, símbolo poderoso del modo en que Vallejo vive la poesía: como la rosa, el poema es algo inenarrablemente bello, mas para alcanzar esa rosa han de posarse las manos firmemente en el largo tallo —en el proceso poético—, lo que implicará el efecto punzante de las espinas, parejo a las contrariedades de la creación. “Chit! Ya sale” (v. 11): ya está aquí el poema, las diez espinas se han alineado para ofrecernos una experiencia a un tiempo triste y dulce. El poema es expresión acendrada del nacimiento de la palabra entre el dolor y la angustia, y, de acuerdo con Ortega (2018: 83), se erige en la enseña de la escritura como agonía temporal y del tiempo como escritura agónica: dos reveses de un mismo proceso fusionados en una reciprocidad abrumadora.



Ilustración:
Carla M.^a
Juan Beneyto

XXX

*Quemadura del segundo
en toda la tierna cabecilla del deseo,
picadura de ají vagoroso,
a las dos de la tarde inmoral.*

*Guante de los bordes borde a borde.
Olorosa verdad tocada en vivo, al conectar
la antena del sexo
con lo que estamos siendo sin saberlo.*

*Lavaza de máxima ablución.
Calderas viajeras
que se chocan y salpican de fresca sombra
unánime, el color, la fracción, la dura vida,
la dura vida eterna.
No temamos. La muerte es así.*

*El sexo sangre de la amada que se queja
dulzorada, de portar tanto
por tan punto ridículo.
Y el circuito
entre nuestro pobre día y la noche grande,
a las dos de la tarde inmoral.*

En el poema XXX la voz poética se trueca en una voz más animal, que rompe los límites de cualquier decoro para trasladarse al territorio de las sensaciones primarias y primigeniamente telúricas, consecuencia de la palmaria deshumanización del ambiente que lo rodea. El grupo de poemas al que este corresponde trata especialmente de las experiencias eróticas desde un prisma animalizado, con componentes fisiológicos y carnales, en tanto que la fantasía sexual se instaura como una de las pocas vías de escape a la libertad. En el poema se conjuga la experiencia erótica con otra de sus obsesiones: la muerte. Se construye, así, una acabada simbiosis entre erotismo y metafísica, imbricados ambos elementos en el conjunto de lo existencial.

Vallejo empieza describiendo la experiencia sexual de un modo crudo, reflejo de lo carnal y lo corporal (vv. 1-4). La experiencia está rodeada de un halo de religiosidad negativa, al calificarla de inmoral. A partir de este arranque, el poema asciende gradualmente de lo carnal hacia lo metafísico, convirtiendo el ensueño sensual en una vivencia trascendental que parecía vedada al comienzo. Las descripciones se suceden, conjugando sinestésicamente los sentidos del tacto, la visión y el olfato, hasta llegar a un punto que llama nuestra atención: “[...] al conectar / la antena del sexo / con lo que estamos siendo sin saberlo” (vv. 6-8). Desde un acto tan *en-ajenado*

como el sexual, Vallejo llama a la conciencia vital, cominando a discernir qué es lo que estamos siendo “sin saberlo”.

Es en este punto donde el poeta asocia sexo y muerte. El amor, resuelto aquí en ambigua tristeza o insatisfacción —“El sexo sangre de la amada que se queja / dulzorada, de portar tanto / por tan punto ridículo” (vv. 15-17)— ofrece, sin embargo, una visión por la que “el poeta condensa en la realidad sexual de un momento la totalidad de la vida” (Iberico, 1963: 37). En efecto, los últimos versos nos dejan con la impresión de que toda nuestra existencia, ese circuito integrado por la vida —“nuestro pobre día” (v. 19)— y la muerte —“la noche grande” (v. 19)—, pudiera compendiarse en el encuentro inmoral bajo la calorina de las dos de la tarde, aunando la felicidad de unos instantes con la congoja de otros, en la percepción de que la vida desemboca en un final estrepitoso, igual que el sexo concluye con el arrebatado y sucinto orgasmo.

Por más hermético que pueda parecer el poema, es un dechado del proceso de rehumanización que se activa con Vallejo. Para tratar un tema como la muerte, no recurre a tropos encriptados o a reflexiones celestes que rayan en lo abstracto, sino que se sirve de un tema consuetudinario y natural: el sexo, toda vez que ante el deseo erótico temblequean por igual los unos y los otros, cualquiera que sea su procedencia o su estatus. Poco más se puede decir de un poeta que agota el decir, y, si bien es flagrante que Vallejo se vale de la libertad de códigos y formas alcanzada por las vanguardias, empleando los mismos recursos y usando de la misma libertad temática, no renuncia por ello al patetismo y a la conmoción de una poesía insoslayablemente humana.

XVIII

*Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.*

*Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aberrojadas extremidades.
Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!*

*Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.*

*Y solo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.*

Hablábamos del poder de *Trilce* para arrojarnos al presidio físico y anímico desde el que su escritor le dio forma. En este punto tiene sentido pleno el poema antecedente, en torno a esa experiencia carcelaria. Conectado con el II, el poema, que podría denominarse “de la celda de castigo”, responde a la faceta más inteligible de Vallejo, erigiéndose en arquetipo del expresionismo exacerbado que inunda los versos tríficos. Escrito en un estilo notablemente más narrativo que el anteriormente analizado, su lectura nos provoca una sensación de sofocante claustrofobia, puesto que, como se señalaba al comienzo, las palabras van calando en el lector como gotas de hedionda humedad hasta entumecer las articulaciones.

El poema podría leerse como una pieza de microteatro dividida en cuatro actos: preámbulo, evasión, delirio y desenlace. Los seis primeros versos constituirían ese preámbulo mediante el que Vallejo nos introduce en una esfera opresiva y claustrofóbica, compeliéndonos a abandonar, de su mano, el fulgor del día para entrar en las cuatro paredes de la celda, que “sin remedio dan al mismo número” (v. 3). El poeta siente que las cuatro paredes tiran de sus cuatro extremidades, y es así como percibimos un desgarramiento no solo anímico, sino también físico.

Tras esta contextualización, Vallejo sostiene esa intensa ansiedad con la que inició la composición, pero nos traslada al segundo acto de esta tragedia: la evasión. “Amorosa llavera de innumerables llaves” (v. 7), exclama, bien dirigiéndose a su mujer, bien a su difunta madre, pero, en cualquier caso, erigiendo la figura femenina en “libertadora” (v. 12), el símbolo más puro de la excarcelación. Esta necesidad de evasión y de remembranza de los tiempos pasados, que se mantiene a lo largo del libro, constituye una de las facetas más conturbadoras del conjunto, en cuanto que nos muestra a un hombre al límite de la desazón, alguien cuya única dicha reside en el pasado. A su vez, y favoreciendo esa lectura del título como la simbiosis de lo triste y lo dulce, nos ofrece una de sus vertientes enternecedoras: estas dos caras, unidas, son el culmen expresivo de una poesía —en una afirmación referida a los grandes poetas americanos— “que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme al ridículo y que se pone a llorar de pronto en medio de la calle” (García Lorca, 1967: 148).

Para José María Valverde, “Vallejo se siente siempre el mismo, tanto que a veces se confunde de sitio, cree estar en los lugares de su infancia y, atónito, llama sin recibir respuesta, ni comprender la muerte...” (1958: 35). En efecto, el poeta regresa de su evasión porque la impostergable realidad lo devuelve a su lugar real: “Ah las paredes de la celda” (v. 13). Es aquí donde se llega a un momento de máxima conmoción: el delirio. En el que barrunto sería un instante de desesperación absoluta, tras disiparse el espejismo suscitado por la evasión, el poeta delira, y las cuatro paredes que lo cercan se tornan dos madres cada una de las cuales lleva a un niño de la mano. En esta metáfora, tan bella como desoladora, se conjugan dos esferas contrapuestas: la de la cárcel y su dolor frente a la de la madre y su cálida protección. La suma de ambas nos ofrece la ecuación canónica del poema: el dolor frente a la protección.

La metáfora de las cuatro paredes de la celda convertidas en dos madres que llevan a sus dos hijos de la mano concentra, en su precariedad metafórica, todo el dolor del mundo cayendo sobre los hombros del lector: soledad execrable, orfandad aflictiva, desconsuelo sin término. Es la poesía, como dijera Cortázar a propósito del amor, un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio.

Extenuados hasta decir basta, llegamos al desenlace. En los últimos cinco versos, Vallejo despierta de su poético delirio y va retornando paulatinamente a la realidad circundante —“y solo yo me voy quedando” (v. 19)— en la que, despojado de sus libertades y habiendo constatado su derrota —“esta mayoría inválida de hombre” (v. 23)—, se ve compelido a ejercer su exigua libertad en el único ámbito que está fuera del alcance de su opresor: la escritura. De este modo su mano, en una imagen genuinamente vallejana, se alza con la poca vehemencia que le resta para buscar un tercer brazo al que asirse; esto es, persigue el ejercicio escritural como tabla de salvación. Como en tantas otras ocasiones, el arte se nos presenta como el único refugio inexpugnable frente a la sordidez del mundo.



Ilustración:
Carla M.^a
Juan Beneyto

Para concluir

En estos poemas quedan, en fin, compendiados los temas y las formas sustanciales de la que es, sin lugar a dudas, una de las obras más radicales escritas en lengua castellana; una obra con la que Vallejo se situó en la vanguardia de la vanguardia sin siquiera ser un escritor vanguardista, dejándonos un legado de libertad creativa, contundente humanización, desgarró poético y translucidez del alma sin el que no cabe concebir la literatura posterior. Como ha quedado señalado atrás, *Trilce* es paradigma de una poesía compleja y patentemente humana. Su dificultad deriva de la lucha del autor con el objeto candente en que consiste el lenguaje, que finalmente resulta poseído, aunque deja como señal de su resistencia su condición muchas veces hermética e intrincada. A ello contribuye, además, el hecho de que el poeta borre a menudo los referentes de sus composiciones. Este hermetismo referencial dificulta la dilucidación del mensaje, pero no es ni caprichoso ni gratuito. Por el contrario, y frente a lo que podría esperarse de un romántico al uso, la aflicción de la que parte y sus infaustas experiencias han de ser desleídas y difuminado su cuerpo anecdótico para que reverberen en lo coral y sus sentimientos alcancen una categoría universal, ya no ceñida al cuerpo en el que inicialmente se encarnaron. Añádase a ello que la suya es una poesía demandante, porque Vallejo, tras haber pugnado tanto con el lenguaje, le exige decirlo todo de nuevo, como si nada estuviese dicho y todo estuviera por expresar.

Nos enfrente así Vallejo al punto de tensión extrema que se produce entre lo decible y lo indecible. Acaso a esa dificultad, tocante al tópico de la *cortedad del decir*, se deba la sensación de truncamiento o insuficiencia cuando se rematan estas líneas, en las que tantas cosas sustanciales han quedado por decir porque, como cuando Martín Santomé pierde a su Avellaneda al final de *La Tregua*, son “incorruptiblemente mías. Estarán esperándome en la noche, en todas las noches, para cuando yo retome el hilo de mi insomnio” (Benedetti, 2014: 235).

Bibliografía

- BENEDETTI, Mario (1978), *La tregua*, ed. Eduardo Nogareda, Madrid, Cátedra, 2014.
- BRAVO, FEDERICO, “La palabra *Trilce*. Origen, descripción e hipótesis de lectura”, *NRFH*, 2 (2000), pp. 333-358.
- BUXÓ, José, *César Vallejo, crítica y contracrítica*, México D. F., UNAM, 1982.
- FERRARI, Américo, *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila, 1972.
- GARCÍA LORCA, Federico (1954), “Presentación de Pablo Neruda”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967.
- IBERICO, Mariano, *En el mundo de “Trilce”*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1963.
- LÓPEZ, Alberto, “Tierra, amor y dolor en *Trilce*: una aproximación afectiva”, *Perífrasis*, 3 (2012), pp. 7-22.
- NEALE-SILVA, Eduardo, *César Vallejo en su fase tríllica*, Madison, University of Wisconsin, 1975.
- NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido. Memorias*, Barcelona, Planeta, 1994.
- ORTEGA, Julio (1991), “Introducción” a César Vallejo, *Trilce*, ed. Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 2018.

SAINZ DE MEDRANO, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana. Desde el Modernismo*, Madrid, Taurus, 1989.

VALLEJO, César, "Poesía nueva", *Favorables París Poema*, 1 (1926).

VALLEJO, César, *Trilce*, ed. Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 2018.

VALLEJO, César, *Poemas humanos*, Perú, Editora Perú Nuevo, 1959.

VALVERDE, José María, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1958.

YURKIEVICH, Saúl, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1971.

